

























# CHARLES CHAPLIN, VAGABUNDO, REBELDE E IMPERECEDERO

NO es tarea fácil, abordar, en una breve nota que tiene pretensiones de síntesis, la figura de Charles Chaplin, la dimensión de su cuantiosa obra cinematográfica y la relativamente reciente actitud de la crítica que, frente a sus últimos films, ha emprendido una revisión exhaustiva del significado de la producción del veterano cineasta.

Puede parecer a muchos una labor innecesaria, porque Chaplin es, sin duda, la figura cinematográfica de la que se ha escrito con más fruición, seriedad y, hasta hace muy poco, respeto.

El conocimiento de su último film justifica, sin embargo, nuestra pretensión. "Candilejas" ha exhumado muchos juicios, provocado la discusión más candida y ha permitido polemizar sobre la trascendencia cinematográfica de su creador, al mismo tiempo que controvertir la siempre renovada literatura que ofrece enfoques distintos y tolera valoraciones muy dispares.

El 16 de abril de 1889 nació en los suburbios de Londres, Charles Spencer Chaplin, en el seno de un hogar modesto y dedicado por entero al music-hall.

Sus comienzos fueron difíciles y la muerte de su padre y la enfermedad prematura de su madre, le pusieron muy pronto en contacto con la dolorosa realidad de la vida. Carlitos dedicó su adolescencia al teatro de sus padres y a los quince años ya era conocido como integrante del elenco Casey.

Dos años después, su hermano Sidney le llevó a la compañía de Fred Karno. Cuando el grupo realizaba una gira por Norteamérica, Chaplin recibió ofrecimientos para trabajar en la productora Keystone dirigida por el canadiense Mack Sennett, que había aprendido la técnica junto a Griffith y que pasaría a la historia por sus famosas comedias y la galería de talentos por él descubiertos.

En noviembre de 1913 Chaplin firma contrato y comienza su carrera cinematográfica. Hasta entonces el cine había explotado muchos caminos (algunos efectivos e imborrables, como el de David W. Griffith) pero no había llegado a penetrar en un elemento esencial.

Chaplin encontró en el vestuario del estudio una vieja levita, un pantalón estrecho, una pequeña galera y un bastón de caña. La base o el esqueleto exterior de su personaje estaba pronta. Era necesario crear un tipo que le diera vida interior. Carlitos tuvo conciencia de esta obligación. El ejemplar creado no fue producto de la casualidad: se inspiró en la vida londinense de comienzos de siglo que parecía haber asimilado como pocos.

Así comenzó su labor. Chaplin fracasó en sus primeros films. Acostumbrado a la pantomima inglesa, fina y elegante, la comedia americana de golpe y porrazo le desconcertó. Sennett no perdió la confianza y Carlitos triunfó cuando pudo construir, con amplios poderes sobre las películas, filmó 35 cortos de un rollo para la Keystone durante el año 1914, improvisando sus elementos sobre el escenario y completándolos en el término perentorio de una semana.

En el año siguiente, Chaplin firma contrato con la compañía Essanay para la que concibe y dirige diecisiete cortos de dos rollos que ofrecen nuevos elementos y completan su comedia primitiva.

Obtiene en esa época efectos hasta entonces desconocidos, entre los que destacan el patetismo que nota en "The Bank" (El Banco) al verse chasqueado en las pretensiones amorosas, la fina sátira sobre el ambiente cinematográfico que enriquece a "His New Job" (Su nuevo empleo), y el clásico de transposición ofrecido por primera vez en "Carmen" cuando cambia de vestido mientras baila.

Aquí ya comienza a brillar el genio de Chaplin con fuerza inusitada y su obra revela un mensaje humano. Carlitos se impone a todos los públicos del mundo. No triunfó por su clásica galantería y su inquieto bastón, fructíferos medios de comedia directa, triunfó porque envió un mensaje auténtico e impercedero al aparecer como el primer hombre de carne y hueso en el marco de la pantalla.



Chaplin y Claire Bloom en "Candilejas"

Y Chaplin fue humano en la comedia. Supo ubicar el toque sentimental o amargo, pero enseñó que la humanidad de un personaje puede obtenerse en forma completa y perfecta haciendo reír.

El ideal chaplinesco ya está definido, según la precisa expresión de Pierre Leprohon, como el de "un ser dividido entre las dos formas de su 'yo': el interior capaz de todas las afecciones y el exterior que es blanco de las maldades de los demás".

Este ideal recibe nuevos aportes con las doce películas que escribe, interpreta y dirige para la Mutual. En este período, que abarca los años 1916 y 17, la sátira, antes apenas esbozada, se hace más incisiva, directa y elocuente. Chaplin trata de demostrar por medio de la farsa los dispositivos de una sociedad materialista e inhumana.

"The Cure" (La cura de aguas) ofrece el panorama de un balneario termal poblado de personajes cuidadosamente detallados. La figura de Carlitos, en su tradicional indumentaria, ya permite presenciar el resultado cómico de su presencia desahogada en un ambiente frecuentado por la alta sociedad. Chaplin confunde al espectador con un voluminoso bañador que hace descender y conducir pomposamente hasta su habitación, porque al abrirlo la cámara descubre un bañador muy bien provisto. La confusión y el atascamiento en la puerta giratoria serán, por otra parte, uno de los trozos cómicos más imborrables del genial burlón.

En "The Immigrant" (El inmigrante) las finalidades aparecen más al desnudo. Chaplin amalgama con maestría drama y sátira. Sigue siendo un vagabundo, un inmigrante que llega a Nueva York cargado de futuras esperanzas y de sueños nostálgicos. El drama se hace presente cuando el funcionario aduanero le acusa de robo, pero Chaplin resuelve la tragedia a carcajadas. La sátira es cáustica y directa. Junto al trato brutal que los empleados dispensan a los compañeros de viaje, aparece la estatua de la Libertad en un gran plano que denuncia el abismo que media entre la realidad y la esperanza.

"Easy Street" (La calle de la paz o Carlitos policía) es el testimonio del carácter generoso y mal retribuido, la caridad autómata, desinteresada, el quilismo. La película comienza con una escena de catástrofe a la que Carlitos no presta atención hasta que descubre la presencia de una hermosa catástrofa. Debe trabajar para conquistar a la muchacha y se inscribe de policía. Ya le tenemos arrogante y seguro, fiel guardián de una calle apacible, con la tranquilidad que la ignorancia. Está, sin embargo, en la Calle de la Paz, donde los matones y bandidos destruyen a los agentes del orden en un santiamén. Encuentra a una joven que ro-

ba, al parecer, por necesidad y Carlitos le ayuda, compasivo, recibiendo en agradecimiento el certero impacto de una maza, cuidadosamente arrojada por su protegida desde un piso superior. Nuestro agente lucha contra el mal y vence por pura casualidad. El héroe jefe de la banda regenera su conducta y concurre con su mujer al servicio religioso. Carlitos tiene algo que aprender de su prójimo: cede en un final lleno de gracia, el lado interior de la verdad a la catequesis, inspirándose en la fina conducta de su anterior enemigo.

Chaplin pasa en 1918 a trabajar para la First National, donde elabora nuevas películas. Su sistema ya es perfecto. Estamos en la etapa de las indiscutibles obras maestras.

Ha terminado la primera guerra mundial. Los sufrimientos, la destrucción y la muerte están todavía presentes en el espíritu del mundo de entonces. El cine se centró de este male, pero su obra pasó al olvido. Fue preciso que Chaplin se inspirara en ellos y los transformara con su genio en risa, para que el cine dejara un testimonio inborrable del tremendo conflicto. Ahí está "Shoulders Arms" como magistral expresión reidora de una tragedia mundial. Para Leprohon es uno de los films más seguros de Chaplin y en el sentir de Jean Cocteau "Resolución de la piedad a lo maravilloso en un ritmo que va como un redoble de tambor".

"The Kid" (El niño) y "The Pilgrim" (El peregrino) denotan un cambio trascendental en el personaje. Carlitos ya no es un vagabundo desahogado que inspira alegría y simpatía. Ahora se convierte en el vagabundo que inspira piedad y existe respeto. Tiene derecho a este cambio y al tratamiento superior, porque ya es el vagabundo "tremendo, desolado, trágico".

"El hongo muricuto y demasado pequeño está pidiendo a gritos un poco de respeto. La chaqueta, estrecha y corta, quiere ser una levita solemne a la que le han cortado los faldones. El bastón es su gesto y su arma: con él manifiesta su alegría o derriba al rival por el burlón. Es la indumentaria del vagabundo absoluto, casi metafísico, sin tiempo, sin patria, sin destino, sin clase social".

Y llegamos al penúltimo período de la producción del inimitable artista. Entre 1923 y 1929, Chaplin trabaja para la compañía United Artist, que el mismo fundara en colaboración con Griffith, Mary Pickford y Douglas Fairbanks. El creador está en posesión de la libertad sin restricción alguna, sueño permanente de los grandes cineastas, cumplido en muy pocas oportunidades.

Chaplin comienza por realizar un ensayo. "He hecho lo posible para dar vida, no sólo a los héroes y a las comparsas, sino a todos los seres humanos que actúan con todas las pasiones que

Dios les dió. "A Woman of Paris" (Una mujer de París o La opinión pública) representa una tendencia cinematográfica que adquirirá gran trascendencia posterior en manos de la escuela rusa. La película es un drama simultáneo, generalizador, que se expresa no sólo en la protagonista sino además, en forma principal, en la fuerza tremenda e incontrolada de la opinión pública que hunde a todos. Chaplin no interviene en la interpretación. Por única vez en su larga carrera, se dedica exclusivamente al guión y a la dirección del film. La crítica afirma, en su totalidad, la importancia extraordinaria que tiene la película en la evolución del lenguaje cinematográfico de su autor y la trascendencia de un significado artístico que se ha incorporado, en forma independiente, a la historia del cine.

Los films siguientes son dramas auténticos resueltos con el humorismo curo a Chaplin desahogado en rimas y en imágenes en que devora un zapato de oro. La quimera del oro nos devuelve al clásico Carlitos en una aventura en Alaska. Parece inspirada en la trágica expedición Donner y según Georges Sadoul es la más perfecta de sus grandes obras mudas. La recurrencia del burlón y los personajes en que devora un zapato de oro, la quimera del oro nos devuelve al clásico Carlitos en una aventura en Alaska. Parece inspirada en la trágica expedición Donner y según Georges Sadoul es la más perfecta de sus grandes obras mudas.

La recurrencia del burlón y los personajes en que devora un zapato de oro, la quimera del oro nos devuelve al clásico Carlitos en una aventura en Alaska. Parece inspirada en la trágica expedición Donner y según Georges Sadoul es la más perfecta de sus grandes obras mudas.

Tiene, "Luces de la ciudad", fragmentos maravillosos: la insurrección de aquel montañés que abre entre sus brazos al célebre vagabundo, la pantomima del cabaret donde confunde tallarines con serpientes y al aparato bailarín apache con un desplazado flagelador de mujeres, las tiernas escenas con la florista ciega sólo comparables con la noche de Navidad en "La quimera del oro".

Cinco años después de esta sentimental experiencia, aparece "Modern Times" (Tiempos modernos) donde la crítica social salta a primer plano siempre por medio del vagabundo eterno. El taylorismo y el fordismo dieron una obra perfecta y acabada al cinematógrafo. Con un sentido distinto al de René Clair en "A nous la liberté" y al de Fritz Lang en "Metropolis", la idea básica de Chaplin fue la del conflicto entre el hombre y la máquina.

Si bien es verdad que la película se debilita en su unidad por la inclusión de algunos sketches conocidos, su impacto es poderoso y algunas secuencias geniales fueron adecuadas respuesta a un grave problema de actualidad todavía palpitante.

"Tres Great Dictators" (El gran dictador), estrenada cuando el totalitarismo parecía triunfar y Hitler entraba en París, supone un talento y una valentía notables. El dictador germano aparece como un histérico griton que elimina a los judíos, sueña con la conquista del mundo y juega con el globo terráqueo. Mussolini no se conforma con su papel secundario en la alianza absolutista, está "inflado de vanidades y de celos de competencia gloriosa". El público ríe a carcajadas, pero pocos penetraron el sentido real y satírico del film y la previsión de futuro que encerraba en sus imágenes. El transcurso de cinco años dió razón poderosa a "El gran dictador".

Con "Monsieur Verdoux" realizado en 1947, Chaplin abandona la vestimenta del vagabundo. La película se filmó en el tiempo récord de doce semanas, fue bautizada por su autor como "comédie of burlesque" (comedia de crímenes) y resultó un sonado fracaso económico.

Verdoux fue empleado bancario durante treinta años y

ta que una crisis lo deja sin empleo. Tiene que instalarse "por su cuenta" porque su mujer inválida y su hijo reclaman sustento y el hombre maduro no encuentra fácilmente nuevo empleo. Explotará su habilidosa finura en ciertas mujeres maduras, solitarias y adineradas que desean sentir aún los halagos del amor. Elimina sin dificultad a sus víctimas e invierte sus "ganancias" en títulos bien respaldados. Sólo demuestra bondad ante una muchacha desamparada que encuentra en la calle. El fracaso es inevitable al pretender a una rica viuda parisiense. Ante el tribunal no se defiende. Su familia ha muerto y los títulos de ahorro se convirtieron en papel vulgar por la mala crisis. Se limita a justificar su conducta, amargado por la guerra, porque, al parecer, "el número de víctimas absolvió a los culpables".

Han desfilado cinco etapas de la obra de Charles Chaplin y llegamos al presente. "Candilejas" (Candilejas) desata la tormenta, eleva a la crítica, conquista al público en forma inusitada, provoca interpretaciones diversas, y exhumando todo el caudal bibliográfico que su creador ha podido acumular en casi cuarenta años de actividad cinematográfica.

Estos efectos no pueden extrañar porque ya "Monsieur Verdoux" lo había provocado casi idénticos, aunque en un plano de mesura y desahogamiento más manifiesto y plausible.

El hecho es que frente a "Candilejas" los pangeristas y los detractores, vuelven el pasado, desmenuzan y se atreven a prever el futuro. Los primeros afirman: "Chaplin ya no pertenece a la historia del cine, sino a la historia del espíritu humano". "Es posible que Babilonia se agite, que el Garbo ría, que el delito impune, que las guerras vengán y la hora de la tierra, para Chaplin permanecerá eterno". Con "Candilejas" el arte de nuestro siglo ha encontrado una de las obras que más dignamente lo representarán en el tiempo.

Los contrarios hacen caudal de "los diálogos recargados y la filosofía artificial y patética" que comenzó Verdoux, aseveran que Chaplin "pierde universalidad", se complacen en destacar el lugar que reserva para "la grosería, prociencia, obediencia y el convencionalismo particular", quieren demostrar que "los elementos filosóficos de su obra no están justificados en ningún caso" y se contradicen al reconocer que un "problema pendiente sería la validez de la filosofía de Chaplin, pero despojada ésta de valor cinematográfico, su análisis es incumbencia de los historiadores del pensamiento contemporáneo".

Frente a juicios tan dispares y exagerados, es oportuno recordar la expresión de Sarmiento, que ya no hay por qué echar "culos en la leche".

Aún los que desean mantener la seriedad, firman sentencias muy gráficas que desvían toda posible valoración. Si el oscuro pensamiento chapliniano, algunas veces expresado en escritos y discursos, agregamos una comprensión parcial y singular de su obra, la valoración total de su labor resultará imposible.

Ya destacamos su conquista temática fundamental al detallar la trayectoria del cómico inimitable. Puede afirmarse con Louis Delluc que "es un poco responsable de que el juguete se haya convertido en arte", pero quedan por determinar las raíces profundas, las fuentes extremas, que permiten una lozanía perdurable a un arte generalmente efímero.

La búsqueda no es fácil. Chaplin nunca fue explícito y sus manifestaciones son aisladas y, en muchas oportunidades, contradictorias. "¿Qué cosa es el arte? Yo veo una luz, una luz que reverbera sobre el mundo, una razón de vivir. La búsqueda de la verdad no es la finalidad última porque del espíritu de la verdad viene un uso más grande, el de la belleza. No podremos encontrarlo en el mundo. El mundo de hoy es histórico. Dentro de vosotros mismos tal vez encontraréis una aproximación de la verdad". Su filosofía es oscura, se basa en posibilidades, pero permite reconocer un centro y un egocentrismo casi absoluto.

Las interpretaciones de Chaplin no son uniformes, no pueden serlo porque nunca son objetivas. El pensamiento filosófico del que la intenta pesa siempre en la valoración, desvirtuando la objetividad del resultado.

Chaplin se define entonces para la crítica como un individualista, ateo, materialista, roj, realista, etc., que ha incurrido en sus películas por la sociología, la economía y la política.

Para nosotros, la verdad está, una vez más, en el medio. Chaplin es una típica mezcla de filosofías contrapuestas que han ido influyendo en su pensamiento a través de los años, que han asimilado en grados muy diversos y que ha transmitido a sus obras como lógica prolongación de su personalidad.

Hoy sigue siendo cierta la afirmación ya clásica de Louis Delluc, cuando aseguraba que "Chaplin es el intérprete de sí mismo". La vida y la obra del artista no admiten división. Su niñez londinense, su primitiva pobreza, el triunfo consagratorio, las peripetias de su vida, las acerbias críticas de sus constantes enemigos y los grandes conflictos de la humanidad, han moldeado su personalidad y han influido poderosamente en su obra.

Chaplin comenzó por defender lo individual contra lo colectivo en una forma que le permite adquirir el espíritu social del rebelde.

Esta tesis se mantendrá, con pocas variaciones, hasta veinte años. En "La fiebre del oro" es un pobre buscador de oro que adquiere de pronto riquezas cuantiosas a imagen y semejanza de él mismo que en

# ALGO DE LO QUE SE HA DICHO ACERCA DEL CINEMASCOPE

LA inminente presentación del Cinemascope en Montevideo nos da ocasión para ofrecer a los lectores de EL BIEN PUBLICO las apreciaciones de algunos críticos y comentaristas de Francia e Inglaterra. Pueden servir al lector para compararlos con la propia impresión, que recogerá en estos días.

El nuevo procedimiento tiene, como todas las cosas, partidarios y detractores, pero la actitud general es de expectativa. Hasta ahora ni siquiera hay acuerdo sobre la manera de escribir el nombre; los norteamericanos ponen "Cinemascope", intercalando una B mayúscula, pero los europeos, más fieles a las reglas de ortografía, se resisten a la extravagancia.

Para Lo Duca, uno de los más prestigiosos escritores franceses en materia de cine, con el Cinemascope y la "Dimensión", el cine retorna a su papel de atracción de feria. Así como el público de fines del siglo XIX encontró en el cinematógrafo una novedad, con el registro de figuras en movimiento, lo que no era más que un juego de física recreativa, también el público de hoy, mucho más sujeto a los influjos de la publicidad, busca la prometedida novedad, sensacional en la pantalla de enormes proporciones y en la multiplicación de magníficos efectos de sonido.

Otros comentaristas expresan en tono melancólico su decepción porque el nuevo procedimiento está todavía muy lejos de constituir el paso decisivo hacia el cine total, el "cine del espacio". Este cine total, con el que los europeos se siguen soñando, es el que René Barjavel anunció en un ensayo sobre las formas futuras del cine publicado en Bruselas en 1947. Para Barjavel, el verdadero cine, que desde su nacimiento viene en evolución constante, no habrá llegado a su madurez mientras no nos presente a los personajes en completo relieve, debidamente coloreados y hasta tal vez provistos del olor correspondiente, y mientras esos personajes no se liberen de la esclavitud impuesta por las limitaciones de la pantalla y la obscuridad de las salas para ir a poseer por la plaza pública o por el interior de nuestro propio domicilio.

René Barjavel no nos dice como nos arreglaríamos para convivir con esos personajes cine-televívidos, cuando se nos presenten

al abrir una puerta o mientras reposamos tranquilamente en nuestro hogar, pero en cambio el autor se entusiasma previendo a los intérpretes del drama, inmensos y surgiendo en un gran salón o en el césped del estadio ante cien mil espectadores. Las perspectivas se desdibujarán en el infinito. Las arquitecturas llegarán al cielo. Veremos desfilare el ejército de los Cruzados, con un estruendo de hierros, de juramentos y del resonar de los cascos de caballos tan grandes como las banderas de Notre Dame. Las hileras de cien columnas tremolarán entre las nubes. Todos los olores de un ejército en marcha; sudor estéril, cueros, impregnados el espacio. Boganán las galeras sobre nuestras cabezas; sentiremos el rítmico golpe de las hileras de remos; las olas del mar cubrirán; nos ahogarán las arenas del desierto; el choque de las espadas retumbará en nuestro corazón. Y experimentaremos al final la embriaguez de la victoria.

Pues bien; el Cinemascope no es todavía esto. Por así decirlo, según quienes lo vieron no aporta ni siquiera el relieve, a pesar de todo lo que dice la propaganda. Los efectos de relieve no son sino los que ya conocemos dentro de las perspectivas clásicas. Se deben al empleo de lentes especiales o a habilidades de iluminación. Simplemente, el efecto no es más acusado por la amplitud panorámica de los horizontes sobre los cuales se destacan más vigorosamente los primeros planos.

Sin embargo, no hay duda de que el efecto escénico es impresionante. Una pantalla que llena el ancho de la sala y un sistema de amplificadores de sonido colocados en lugares estratégicos, arrastran al espectador hasta sentirse participante de la acción. El efecto no es el mismo desde todas las localidades, pero en el primer tercio de la sala las condiciones de visión y de "participación" son las más favorables para penetrar en el universo cinematográfico.

Las nuevas proporciones de la pantalla, que ahora se aparta de la clásica relación de tres a cuatro, hace pensar a los críticos franceses que están mirando el espectáculo a través de la mirilla horizontalmente alargada de un tanque blindado. Los ingleses, en cambio, dicen que ya no vemos el cine como quien mira por una

ventana, sino por el agujero de un buzón de cartas.

En qué manera afectará la aventura cinematográfica a la puesta en escena, es cosa que todavía no puede decirse. O bien, como algunos pretenden, el Cinemascope constituye un progreso necesario hacia una visión del espectáculo, más natural, más libre, más deseable al mismo tiempo que más racional, y entonces no hay problema nuevo para el espectador, en escena, o como dicen otros, siendo arbitrarios la proporción y la forma de esta pantalla (y menos equilibradas que las de la actual), el cineasta tendrá que modificar sus métodos, la composición del cuadro, el ritmo, etc.; en una palabra, para pasar al Cinemascope en función de las imágenes que éste exige. Tal vez predominarán entonces las líneas de fuerza horizontales, como ya se advierte un poco en el film de Henry Koster.

Una de las consecuencias más inmediatas de la adopción de la nueva pantalla es el amortiguamiento del ritmo del film. El montaje tiene que adaptarse a las nuevas condiciones y tratar de compensar la dispersión de la atención del espectador, provocada por la magnitud del campo visual que se le ofrece.

Es peligroso adelantar juicios, sobre todo en materia de cine, ya que éste participa simultáneamente de los caracteres de arte y de industria, pues mientras los artistas lo consideran desde el punto de vista de arte, los llamados "prácticos" lo ven como una industria, artística desde luego, pero también como un oficio, una artesanía, que para vivir ha de contar con las contingencias comerciales y económicas. Lo que podemos decir es que, como instrumento de expresión, el nuevo cine cinematográfico mejora constantemente, pero como manifestación de arte, el cine marcha como las demás manifestaciones artísticas e intelectuales; de un lado para otro, de peor a mejor y viceversa. Estamos seguros de que para 1954 las películas serán mejores que las actuales, pero no podemos asegurar que las películas se an mejoren. Y tampoco lo contrario.

Nos parece muy sensata la opinión del crítico de la revista inglesa "Focus": Sean cuales fueren los méritos del sistema, el éxito del Cinemascope depende de lo adecuado de los temas, y no es fácil imaginar una serie indefinida de argumentos que reclamen tan grandes espacios físicos para desarrollarse. Ya hace mucho tiempo que los pintores han descubierto que el tamaño del cuadro depende del contenido y que la forma de aquél guarda relación con el sujeto que se pinta. Lo mismo sucede en la cinematografía.

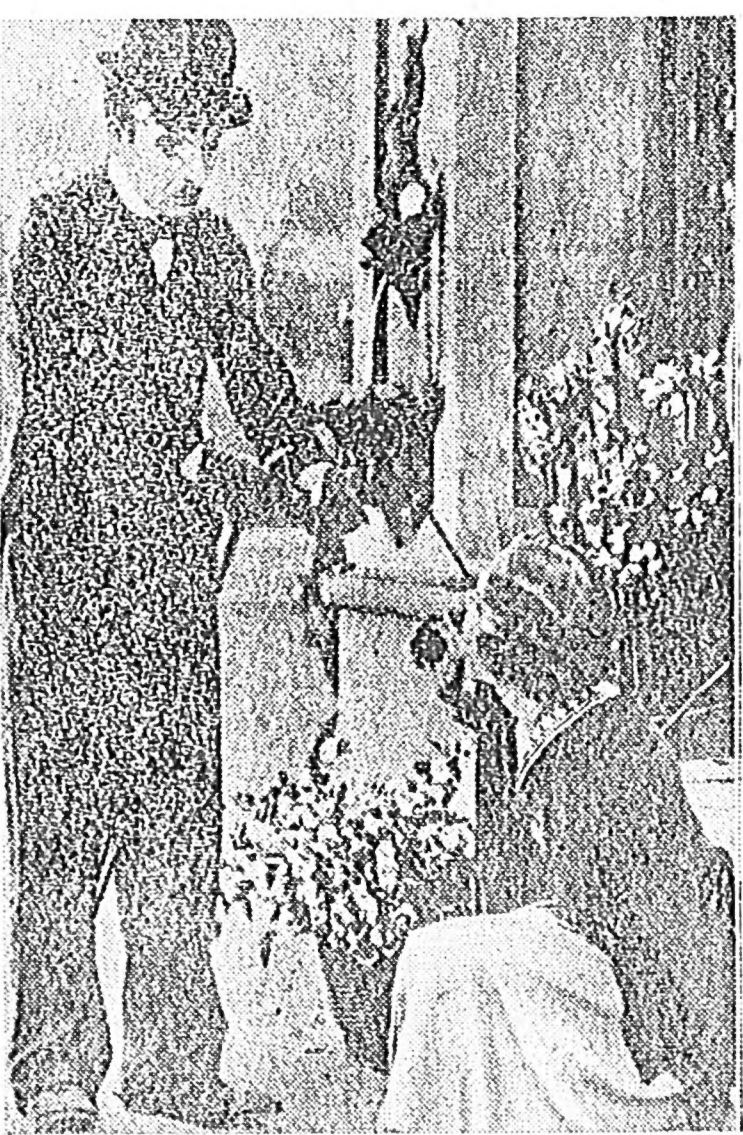
Aún antes de haber visto "El Manto Sagrado" no es difícil admitir que las escenas de la entrada de Cristo en Jerusalén el domingo de Ramos están magníficamente presentadas; que la escena del Calvario, aunque falten las tradicionales figuras de Nuestra Señora y de San Juan, sea impresionante; que sean bellas las vistas de las ruinas romanas o de Capri; que el duelo a espadas entre Richard Burton y el Centurión, llenando el amplio espacio de la pantalla, sea una de las mejores tomas de larga duración últimamente rodadas; pero tampoco nos resulta difícil comprender que el este tema grandioso se presta para la magnificencia del Cinemascope, hay muchos otros temas en el cine que no conciden con las nuevas proporciones físicas de la pantalla. Nos atrevemos a agregar que los espectadores movidos por la experiencia de este cine, en la pantalla "panorámica" del Cine Metro lucieron muy bien "Lili" e "Ivanhoe", porque eran films de gran despliegue escénico, pero resultan desastrosas películas como "Almas errantes" o "La mujer que yo soñé"; se hubiera justificado un retorno a dimensiones usuales de la pantalla para films que lo requieren no sólo por su factura (mediodía), sino por su tema y tratamiento.

Por lo que se refiere a "El Manto Sagrado" en sí, habría que desear a la versión cinematográfica del libro de Lloyd G. Douglas que éste no incurriera en los errores técnicos e históricos de la novela. Pero si nos atenemos al comentario del crítico de "Focus", no cabe hacer grandes ilusiones, y si alguna vez pensó el lector que nuestros críticos son demasiado severos, los términos que usó, por cierto, mayor benignidad. El crítico inglés no vacila en calificar al film de payasada melodramática en el estilo usual para los temas religiosos. Los personajes son muñecos vacíos y sus conversiones se asemejan a las dudosas reacciones de un millón de "realistas". Las figuras históricas son irreconocibles y los personajes ficticios, absurdos. En particular Victor Mator, tartamudeando al pie de la Cruz, le pareció bastante desagradable. Más benigno Juicio le merecerá Richard Burton en el papel del moribundo Marcello, pero hace notar que el personaje de San Pedro, a cargo de Michael Redgrave, está casi reducido a cero. Las interpretaciones de Jay Robinson como Caligula y de Ernest Thesiger como Tiberio, son en cambio, muy buenas. Resume su opinión diciendo que "El Manto Sagrado" es otro de los vulgares films pseudo-bíblicos, con mucho despliegue de technicolor, con las más caras escenas de mercado, combates, torturas, conversiones subrayadas por inevitable música, grandioso final por toda la compañía y últimas escenas a cargo del héroe y la heroína, románticamente subrayadas por un coro invisible.

Hasta donde estas severas opiniones sean compartidas por la crítica uruguaya, podrá verlo el lector en los próximos días. De todas maneras en este caso interesa más el nuevo procedimiento técnico, que la historia en sí.

Carlos Rauscher Chirino. De Tribuna Católica.

RUBEN OBEIRO YAZQUE



Escena de "Luces de la ciudad" (film de 1931)

poco tiempo conquistó fama y fortuna. "Luces de la ciudad" planta al millonario generoso o avaro según la influencia del alcohol y Carlitos, en su pobreza material y espiritual, dependen de la pura casualidad.

Se le acusó entonces de conformismo, de estar a la derecha y Chaplin responde con "Tiempos modernos" donde el posible significado izquierdista se disuelve en la burla. Carlitos recoge una bandera roja de señales del ferrocarril que ha caído del furgón y al agitarse, para que los funcionarios noten la pérdida, se encuentra de pronto frente a los desocupados que manifiestan su protesta. Chaplin demuestra que su viejo individualismo no se ha extinguido, pero se limita en "El gran dictador" de su tiempo, al mismo tiempo que rechaza del materialismo al negar el poder absoluto de la fuerza física que asesina en masa por necesidad económica y aprovecha para despedirse (tal vez para siempre) de su clásica indumentaria.

Pero, en "Monsieur Verdoux", Chaplin termina con el espíritu del vagabundo. "Abandonna, si, los motivos exteriores de su personaje, pero confirma la unidad de su sentimiento inspiador, de su posición ante la vida, y de lo que representó su vagabundeo generoso en la tradición del Quijote, que aquí repleta su pantomima de los viejos tiempos". Chaplin arma su film cuando el mundo está en guerra, tormentoso, justifica sus crímenes en una conmutación violenta de lo individual con lo social y manifiesta que su con-

flicto "no es con Dios sino con los hombres".

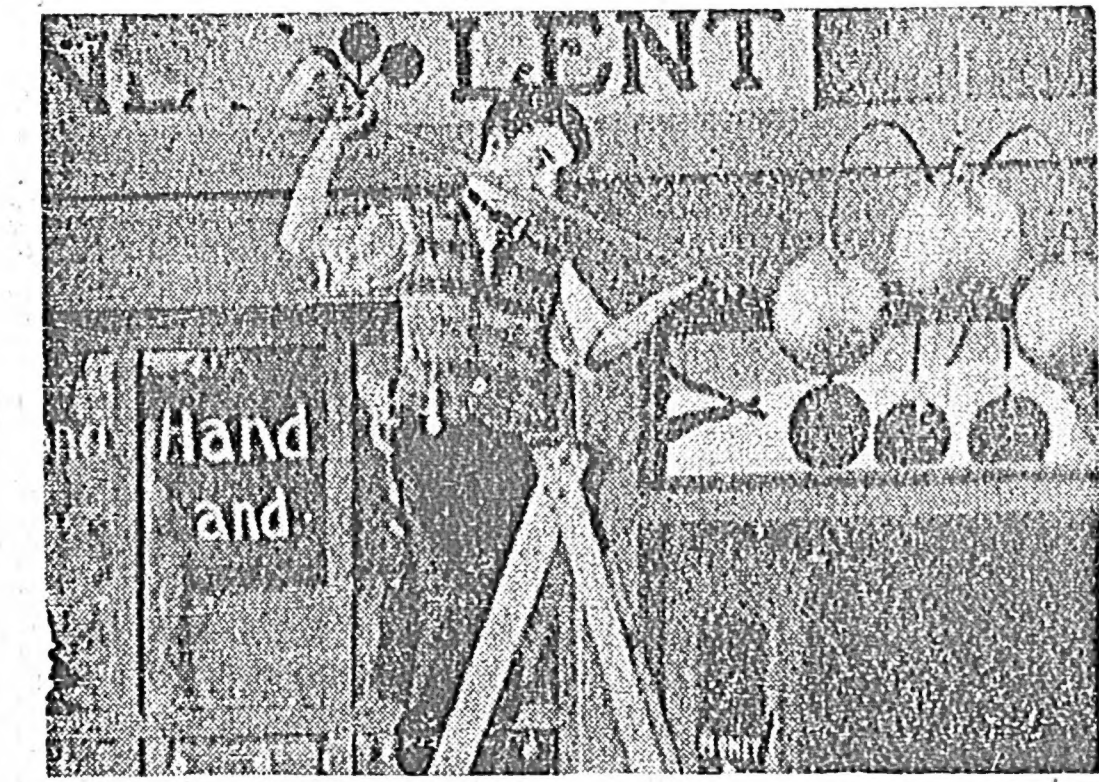
En "Candilejas", Calvero ha dejado de ser un rebelde social. Está definitivamente resignado a su fracaso y el triunfo se debe claramente a la casualidad. Su rebeldía es más íntima, más espiritual: no tolera la renuncia interior de Terry y usa dos armas para devolverle el espíritu. Contagia un ideal vivificante que conserva en el fondo de su alma como llana vital y mustia una oración llena de respeto humano ("Cualquiera que tú seas") y apenas esbozada. El espíritu del vagabundo permanece intacto, sólo transforma en su transcendencia y su dinamismo exterior se conserva con la misma fuerza que en Verdoux.

Es verdad que Chaplin ha sido definitivamente conquistado por la palabra, pero también es cierto que formalmente, "Candilejas" es el film más cuidado y que la pantomima sólo precisa de la música para producir su efecto. "Candilejas" no representa "la tristera del crepusculo". Lejos de ello, es la obra de un genio auténtico que ha servido al cine sin tener maestros, sin crear escuela, sin dejar discípulos y sin traicionar un ideal artístico completo y honesto.

Tiene mucho de adiós, pero no puede afirmarse que sea el último film de Charles Chaplin porque éste sigue viviendo el vagabundeo que alimenta en su espíritu inquieto aún no ha muerto.

Carlos Rauscher Chirino. De Tribuna Católica.

RUBEN OBEIRO YAZQUE



"Carlitos Cambalachero", film de la primera época de Chaplin